

# Crisis contracultural y rock en la Ciudad de México: relaciones de producción, reproducción viva y sociabilidad. 1972-1977\*

José-Rodrigo Moreno-Elizondo\*\*

DOI: <http://dx.doi.org/10.15446/hys.n38.79865>

**Resumen** | Este artículo reconstruye un periodo poco explorado de la historia musical en México. El texto analiza la transformación de las relaciones de producción de la industria musical en la capital en el curso de descomposición de la contracultura, de fortalecimiento del Estado autoritario y retraimiento musical al subterráneo. Da cuenta del constreñimiento de la producción industrial, así como de los espacios en radio y televisión en relación con los músicos locales contraculturales. En ese sentido, sostiene que la reproducción viva de la música fue la principal determinación de la esfera musical, lo que incidió no sólo en el grado de autonomía creativa, sino la relación con el núcleo industrial y con la propia comunidad musicalmente imaginada.

**Palabras clave** | contracultura; música popular; rock; escena local; industria cultural; reproducción viva musical.

## Countercultural Crisis and Rock in México City: Production Relationships, Live Reproduction and Sociability, 1972-1977

**Abstract** | This article reconstructs a scarcely explored period in Mexico's musical history. The text analyses the transformation of the relationships in industrial production in the capital in the course of countercultural disarticulation, of authoritarian State reinforcement and musical retreat to the underground. It gives an account of the contraction of industrial musical production, and mass media exposure in relationship with local countercultural musicians. Thus, it argues that live musical reproduction was the main determination in the

---

\***Recibido:** 23 de mayo de 2019 / **Aprobado:** 30 de septiembre de 2019 / **Modificado:** 28 de noviembre de 2019. El artículo constituye una exposición sintética de algunos capítulos de la tesis de maestría realizada en el Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora entre 2012 y 2014, con el apoyo económico del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México (Conacyt). Si bien la investigación recibió financiamiento, la elaboración final del artículo ha carecido de ella y se realizó de modo independiente.

\*\*Magíster en Historia Moderna y Contemporánea por el Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora (Ciudad de México, México). Estudiante del doctorado en Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México (Ciudad de México, México)  <https://orcid.org/0000-0003-4131-317X>  [jrmorenoelizondo@gmail.com](mailto:jrmorenoelizondo@gmail.com)



**Cómo citar / How to Cite Item:** Moreno-Elizondo, José-Rodrigo. "Crisis contracultural y rock en la Ciudad de México: relaciones de producción, reproducción viva y sociabilidad. 1972-1977". *Historia y Sociedad*, no. 38 (2020): 205-228. <http://dx.doi.org/10.15446/hys.n38.79865>

musical sphere, which had an effect not only in the degree of creative autonomy, but in the relationship with the industrial core and the musically imagined community itself.

**Keywords** | counterculture; popular music; rock; local scene; cultural industry; live music reproduction.

### **Crise contracultural e rock na Cidade do México: relações de produção, reprodução ao vivo e sociabilidade, 1972-1977**

**Resumo** | Este artigo reconstrói um período pouco explorado da história musical no México. O texto analisa a transformação das relações de produção da indústria da música na capital no decorrer da decomposição da contracultura, o fortalecimento do Estado autoritário e a retirada musical para a clandestinidade. Explica-se a restrição da produção industrial, bem como os espaços no rádio e na televisão em relação aos músicos contraculturais locais. Nesse sentido, ele argumenta que a reprodução ao vivo da música foi a principal determinação da esfera musical, o qual afetou não apenas o grau de autonomia criativa, mas a relação com o núcleo industrial e com a própria comunidade musicalmente imaginada.

**Palavras-chave** | contracultura; música popular; rock; cena local; indústria cultural; reprodução musical ao vivo.

## **Introducción**

En julio de 1973 apareció un número más de *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!* No se trataba de una edición rutinaria pues se conmemoraba el aniversario de una publicación que desde sus orígenes buscó construir una contracultura<sup>1</sup>. Considerando esto, Carlos Monsiváis refrendaba en un artículo su crítica a la cultura dominante y advertía sobre su descomposición creciente, al tiempo que notaba la ausencia de propuestas para sustituirla. Como mecanismo de supervivencia propugnaba por crear y estructurar una

.....  
1. Se utiliza el concepto en el nivel el abstracto como modalidad de reproducción autocrítica, en ruptura creativa y política de la identidad –individual y colectiva– mediante la creación de objetos-significados y su consumo-codificación, mediada por procesos de representación y apropiación, dentro de relaciones sociales, fuera de los estándares rutinarios y en ruptura con compromisos históricos adquiridos o impuestos. Como práctica de iconoclasia cultural rechaza los valores y normas vigentes sin excluir la posibilidad de apropiación de objetos y significados culturales compartidos en la cultura dominante, estableciendo una relación dialéctica entre la cultura hegemónica, la contracultura y los productos derivados de ambas. En un nivel más concreto al usarlo se refiere al proceso histórico en el que se desarrollaron formas de disidencia cultural, prácticas culturales e identidades alternativas a la cultura dominante en el centro y la periferia del sistema mundo capitalista entre finales de la década de 1950 y mediados de la de 1970, las que adquirieron matices con las expresiones locales. Rodrigo Moreno, “Contracultura e identidades iconoclastas en la ciudad de México. De la apropiación del rock progresivo a la descolonización musical, 1971-1985” (tesis de maestría, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2014), 23-31.

contracultura local, la que “no puede asumir formas idénticas a las utilizadas en Estados Unidos o Inglaterra ni debe darse el lujo del irracionalismo o el exotismo o la ‘expansión de la conciencia’ los fines de semana”. Por tanto, defendía la cultura como un proceso vivo, creativo y crítico que apelase no sólo a clásicos griegos sino también a toda expresión estimulante. Con ello cristalizaría la oposición a la cultura oficial, la superación de la moral y el machismo, el combate al imperialismo, la difusión de la grandeza cultural nacional y la democratización de la actividad crítica<sup>2</sup>.

Con tal propuesta Monsiváis superaba su primera crítica a las manifestaciones masivas de la contracultura a propósito del Festival de Avándaro. Señalaba también un asunto que no pasaba desapercibido: el de la descomposición de la contracultura y su vehículo central hacia las masas en el rock. En ese momento, los músicos luchaban por espacios en los festivales masivos y en la capital sin lograr revertir el proceso de desarticulación. Pese a constituir un fenómeno palpable en la época es poco lo que conocemos al respecto, en parte debido a que en la memoria y en la literatura acerca de la historia del rock en México existe un vacío historiográfico a partir de fines de 1971<sup>3</sup>. Este fenómeno se encuentra ligado al relato dominante acerca de la represión por parte del Estado y el retraimiento de músicos y audiencia a la escena subterránea. Dicha narrativa retoma el curso de la historia en la salida de ese periodo y la reinscripción en nuevas relaciones de producción industrial en la década de 1980<sup>4</sup>. En ese sentido, el conocimiento del intersticio entre ambos momentos se encuentra estigmatizado como periodo de oscurantismo de la historia del género como producto social.

.....  
2. Carlos Monsiváis, “Cultura, incultura y contracultura”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, no. 600 (8 de agosto de 1973): X.

3. Eric Zolov analizó dicho festival como el clímax del impulso contracultural y la crisis del Estado patriarcal. No obstante, quedó un vano respecto del periodo sucesivo, presente en escritos posteriores. Ver, Eric Zolov, “Mexico’s Rock Counterculture (La Onda) in Historical Perspective and Memory”, en *New World Coming: the Sixties and the Shaping of Global Consciousness*, coord. Karen Dubinsky et al. (Toronto: Between the Lines, 2009), 287-379; “La Onda Chicana. Mexico’s Forgotten Rock Counterculture”, en *Rockin’ Las Américas. The Global Politics of Rock in Latin/o America*, ed. Deborah Pacini-Hernández, Héctor Fernández L’Hoeste y Eric Zolov (Pittsburgh: University of Pittsburg Press, 2004), 21-42; *Rebeldes con causa. La contracultura mexicana y la crisis del Estado patriarcal* (Ciudad de México: Norma, 2002). Un relato de vida de aquellos años en Federico Rubli-Kaisser, *Estremécete y rueda. Loco por el rock & roll. Un relato acerca de la historia del rock en México correspondiente al periodo 1956-1976, a partir de vivencias personales* (Ciudad de México: Arturo Chapa, 2007). Recientemente se ha recuperado la complejidad del suceso en términos de su dimensión política en Rodrigo Moreno, “Contracultura e izquierda estudiantil. Festivales musicales y protesta encubierta en México: Avándaro y Monterrey, 1971”, *Secuencia*, no. 105 (2019): 1-31, <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i105.1594>; y “Festivales musicales contraculturales y dinámica autoritaria regional en México, 1971-1976”, ponencia presentada en el III Coloquio “La investigación musical en las regiones de México”, Universidad Autónoma de Zacatecas, Zacatecas, 4 y 5 de mayo 2018.

4. Ver Héctor Castillo-Berthier, “My Generation. Rock and la Banda’s Forced Survival Opposite the Mexican State”, en *Rockin’ Las Américas. The Global Politics of Rock in Latin/o America*, ed. Pacini-Hernández, Fernández L’Hoeste y Zolov (Pittsburgh: University of Pittsburg Press, 2004), 241-260.

La intención es recuperar ese proceso a partir de la escena musical capitalina entre 1972 y 1977. Se considera que a partir de 1972 tras la crisis de la contracultura vehiculada por el rock chicano y la transformación de las relaciones de producción musical industrial, la principal determinación de la vida musical fue el ámbito de la reproducción viva<sup>5</sup>. De modo paralelo a la descomposición de la contracultura<sup>6</sup>, el Estado autoritario y patriarcal —que logró recomponer su hegemonía—<sup>7</sup> controló y reprimió las expresiones públicas masivas que constituían los festivales contraculturales inaugurados por Avándaro, mismos que vinculaban una escena y comunidad musicales nacionales. Los músicos contraculturales se refugiaron en las regiones y localidades con esfuerzos para incidir en la reconfiguración de las escenas musicales con resultados diversos. 1977 fue el último momento de esa etapa, pues a partir del año siguiente comenzó un periodo experimental para reinsertarse en relaciones de producción industrial, el cual merece un análisis que rebasa lo posible en este espacio.

La capital fue significativa por constituir el núcleo de la industria musical transnacional y nacional en el proceso de recomposición. Lo anterior incidió en la negociación de la autonomía estética de los músicos, en la escucha de la reproducción viva y en la transformación de las relaciones sociales en tensión con las tendencias de domesticación de las prácticas sociales desarrolladas en su seno. Los espacios de reproducción y escucha representaron una alternativa de preservación y transformación de la comunidad imaginada

5. Se parte de una comprensión de la música como proceso multidimensional —cultural, social, político y económico— con determinaciones históricamente establecidas. Se plantea que el análisis no puede reducirse a la abstracción sonora —sea la partitura o la impresión magnetofónica— en la forma o el contenido. Se debe considerar el movimiento multidimensional que atraviesa el proceso creativo prístino con sus fenómenos de objetivación y subjetivación —construcción de identidades singulares y colectivas— y la construcción de objetos-significados, su proceso de distribución, circulación y el consumo-codificación que implican la escucha en repetición o la reproducción viva. Ello según se trate de relaciones de producción de carácter artesanal, independiente o industrial, las cuales alcanzan concreción y se determinan en el proceso histórico. Así cuando se habla de la reproducción viva de la música como determinación central en el proceso analizado en este artículo se refiere a que el contexto en que se desarrolló condicionaron los otros momentos del proceso creativo al consumo-decodificación. Esta concepción es deudora, además de Marx, de los siguientes desarrollos teóricos: Bolívar Echeverría, *Definición de la cultura* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica - Ítaca, 2010); Jacques Attali, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música* (Ciudad de México: Siglo XXI, 2011) y Theodor Adorno, *Disonancias. Introducción a la sociología de la música* (Madrid: Akal, 2009); Deanna Campbell-Robinson, Marlene Cuthbert y Elisabeth Buck, *Music at the Margins. Popular Music and Global Cultural Diversity* (Thousand Oaks: Sage Publications, 1991).

6. La descomposición de la contracultura en México refiere al fin de la pulsión transformadora con la disputa de la cultura dominante, la desarticulación de prácticas e identidades alternativas heterogéneas vinculadas mediante el rock como fenómeno masivo, la agudización de las contradicciones internas —como el uso de drogas— y la búsqueda de soluciones transmundanas, de transformación personal o que bien retornaron a la reproducción del orden vigente. Ver, Moreno, “Contracultura e identidades”, 86-115. Esta descomposición es correlativa de la que tuvo en el centro del sistema-mundo capitalista. Para una perspectiva que focaliza los países centrales ver Jeremi Suri, “The Rise and Fall of an International Counterculture, 1960-1975”, *American Historical Review* 114, no. 1 (2009): 45-68.

7. Una perspectiva descentrada de Avándaro permite observar que contrario a la tesis de la crisis del Estado patriarcal se experimentó su fortalecimiento, una política represiva frente a los músicos y paternalista para la juventud.

musicalmente<sup>8</sup>, aunque cada espacio modificó las relaciones músico-escuchas, así como las formas de sociabilidad entre la audiencia. En un polo, los bares nocturnos condicionaron la ejecución de los músicos a la escucha en repetición de las representaciones sonoras dominantes, reduciendo toda autonomía creativa<sup>9</sup>. En el otro, la búsqueda de preservación de dicha autonomía en salas de concierto y espacios culturales estableció una relación asimétrica entre músicos y escuchas. Los bodegones –hoyos– constituyeron el espacio central y la determinación fundamental de la vida musical pues permitieron el desarrollo de la autonomía estética de los músicos con una disminución cualitativa de la dimensión contracultural, establecieron relaciones más horizontales con la audiencia y una dinámica social que evidenciaba tensiones inherentes a la contracultura en descomposición como el consumo de drogas, la redefinición de las relaciones de género y conflictos personales.

La exposición del argumento se divide en dos partes: la primera da cuenta de la transformación de las relaciones de producción musicales en el marco de la crisis de la contracultura y las presiones políticas; la segunda analiza los espacios de reproducción viva, desde los bares nocturnos, los hoyos y los espacios culturales independientes. Aunque es un proceso difícil de documentar, se ha encontrado una alternativa como fuente principal para respaldarlo en la revista *Conecte* aparecida a finales de 1974<sup>10</sup>, la que documentó la vida subterránea, una vez que dejaron de publicarse revistas contraculturales y comerciales, y buscó rearticular la

8. Se utiliza esta noción en términos de la experiencia de simultaneidad, de comunión con representaciones y referentes simbólicos, entre ellos la propia simbolización del tiempo en la música en la afirmación de identidades singulares y colectivas, las cuales configuran el entramado que amalgama la comunidad imaginada musicalmente. Se abreva de las reflexiones de Benedict Anderson sobre la formación del nacionalismo. Ver Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1993).

9. La autonomía creativa refiere a lo que Adorno denominó autonomía estética en términos del grado de independencia del productor y su objetivación en bienes culturales respecto del mundo extra estético –social, económico, político– y de las relaciones de producción dominantes en la dinámica de intercambio capitalista. Del grado de autonomía creativa deriva el que una producción estética reproduzca la ideología y las relaciones de producción dominantes o las impugne. Ver Adorno, *Disonancias*, 16, 54-58 y 219-235. Dicha libertad creativa es relativa y se determina en el proceso histórico al ser negociada constantemente, de lo que se trata es de comprender los factores que la condicionan, así como los fenómenos de expansión y constreñimiento de la misma. Por ejemplo, el papel del amplio margen de autonomía creativa brindado a los músicos durante el auge del rock progresivo bajo la industria musical en el primer lustro de la década de 1970 y el constreñimiento del mismo con el declive del género y la recuperación del control por parte de las compañías. Ver Edward Macan, *Rocking the Classics. English Progressive Rock and the Counterculture* (Nueva York: Oxford University Press, 1997), 3-29, 176-219.

10. Apareció como *Conecte musical*, luego simplemente como *Conecte* y se publicó primero de manera mensual, después quincenal y finalmente semanal. La revista conjugó una serie de periodistas musicales experimentados con la juventud: el principal promotor fue Arnulfo Flores –editor musical y comercializador de ediciones especiales de las revistas *La Canción Mexicana*, *Balada Poster* y *Rock Poster*–. Entre los jóvenes fundadores estuvieron Víctor Manuel Alatorre, José Luis Pluma, Vladimir Hernández, Carlos Baca, Pedro Vallejo y Arturo Castelazo. Pronto se sumaron Antonio Malacara Palacios, Fabián de los Santos, Felipe Guadarrama, Roberto Vázquez, Walter Schmidt, Antonio Malacara Alonso, Jorge Pérez, Alfredo Guasp. Para 1978 la revista tenía un tiraje de 50 000 ejemplares semanales y constituyó un núcleo organizativo que comenzó a reconstruir los vínculos con las compañías disqueras nacionales y transnacionales.

reinserción a la producción industrial y al mercado nacional, dando cuenta del proceso desde una perspectiva crítica del mundo subterráneo y sus tensiones<sup>11</sup>. Dicha fuente se contrastó con otras publicaciones periódicas de la época<sup>12</sup>, y con los testimonios de algunos músicos que vivieron el proceso, previa crítica de la fuente oral<sup>13</sup>.

## **El fin de un sueño: crisis de la contracultura y de las relaciones de producción musical**

Entre 1972 y 1977 se modificaron las relaciones de producción industrial de música contracultural en la capital, experimentando una contracción y una reorientación a los géneros de circulación internacional. Las mediaciones que permitían crear mercado y consumo fueron censuradas o autocensuradas, restringiéndose los espacios en radio, televisión y publicaciones periódicas. La autonomía creativa de los músicos quedó reducida de modo correlativo a sus limitaciones orgánicas, lo que dejó en manos de empresarios formales e informales las capacidades de producción industrial. El mercado dominante quedó restringido a la esfera musical transnacional, con expresión en los medios de información y publicaciones.

Podemos atribuir esa contracción a la contradicción entre la masificación de la contracultura vehiculada por el rock chicano y la política de apertura y represión focalizada del Estado autoritario. Es sabido que después de 1968 se produjo un movimiento contracultural amplio del que participaron varios sectores sociales, más allá de los estratos medios a los que hasta entonces se había restringido, canalizando así el fuerte impulso antiautoritario tanto como la desilusión respecto del cambio social<sup>14</sup>. Si bien los segmentos medios continuaron participando de las prácticas contraculturales y el consumo ritual de drogas, las amplias mayorías al exigir su participación de la contracultura vivieron las limitaciones económicas de acceso al consumo de

.....  
11. Existieron otras fuentes que no han podido ser localizadas. Durante el periodo posterior a la censura mediática existió la revista *Rock Poster*, que precedió a *Conecte*, enteramente dedicada a la escena musical internacional. A ella se sumó *Sonido* a partir de 1976, apoyada por la industria musical transnacional por lo cual se centró en esta última y dedicó poco espacio a la escena local, refiriéndola en función de su potencial reinserción. A fines de 1977 surgieron dos proyectos efímeros: un número de la revista *Zeppelin*, creada por José Espeje –fundador de *México Canta*– y el periódico *Sesión*, impulsado por Víctor Roura, que duró un par de años.

12. El criterio utilizado fue el de contrastar acontecimientos de acontecimientos clave discutidos públicamente.

13. Las entrevistas fueron realizadas en el marco de la investigación de maestría de la que es producto este artículo. Aquí se utiliza el material derivado de las conversaciones con Walter Schmidt-Rebolledo, Armando Armando y Carlos Alvarado Perea, actores históricos que participaron del proceso. Bajo una doble perspectiva –historia oral temática e historia oral de vida–, las entrevistas semiestructuradas proporcionaron datos concretos sobre su práctica, musicales, eventos y procesos de la escena local, la autonomía estética, la música experimental y del rock progresivo. Acerca de los problemas y métodos de la historia oral se remite al texto ya clásico de Graciela de Garay, coord., *La historia con micrófono* (Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1994).

14. Un análisis acerca del tenso proceso de convergencia y tensión en la configuración de la contracultura y la izquierda en Moreno, “Contracultura e izquierda”, 7-14.

drogas reducido a las de bajo costo como pastas y adelgazantes<sup>15</sup>. Las prácticas contraculturales –principalmente el consumo de drogas– subsumieron al grueso de la juventud al masificarse, incluso aquella más politizada, al grado de plantearse que había confundido y enajenado al movimiento estudiantil con la cultura de la droga, el jipismo, la literatura de la Onda, las comunas<sup>16</sup>, el orientalismo –con el yoga y la meditación– así como el “aturdimiento” musical<sup>17</sup>.

Ello tuvo un efecto multiplicador con la Onda Chicana respaldada por la industria transnacional en la capital y los medios masivos que reprodujeron un amplio mercado<sup>18</sup>, como movimiento musical que abrevó de prácticas y símbolos que articularon el conjunto contracultural convergían en la escucha en repetición de las grabaciones y, particularmente, en las audiciones públicas. En el contexto de represión focalizada, los festivales constituían una muestra pública de la existencia de libertades, pero también espacios para la disensión de una juventud politizada y antiautoritaria, los que fueron apropiados para la protesta en Avándaro y en Monterrey<sup>19</sup>. Entonces, su potencial para la protesta, las contradicciones de la contracultura y el abuso en el consumo no ritual de drogas, justificaron la estigmatización y el fortalecimiento del paternalismo estatal. Ello se fortaleció con el abandono del cultivo político de la contracultura y los festivales por parte de la izquierda, lo que dejó a la contracultura ligada a un desenvolvimiento espontáneo en el que se acentuaron las contradicciones. Así, aunque festivales masivos como Avándaro representaban fuertes ganancias para los intereses económicos, en consonancia con las aspiraciones internacionalistas de los músicos se impuso una lógica que transitó del intento de cooptación al control y la prohibición abierta de audiciones públicas masivas en aras de la domesticación de la juventud. Esta era considerada incapaz de usar las libertades públicas, bajo el influjo de las drogas, el desorden, el desenfreno y la incivilidad, por lo cual fue el chivo expiatorio tras las investigaciones sobre Avándaro y Nuevo León en 1971<sup>20</sup>.

.....  
15. Zolov, *Rebeldes con causa*, 180-187 y 197-198; Enrique Marroquín, *La contracultura como protesta. Análisis de un fenómeno juvenil* (Ciudad de México: Joaquín Mortiz, 1975), 43.

16. Las comunas contraculturales en el caso de México expresaron una fuerte pulsión comunitaria que aglutinaba al conjunto de participantes viviendo en comunidad, reproduciendo así no sólo comunidades culturales e identitarias alternativas plurales a partir de prácticas como budismo zen o el uso intelectual de drogas sino que circulaban objetos culturales diversos como literatura de la Onda, arte, rock e incluso pensamiento marxista –guevarismo, maoísmo, textos sobre guerrilla–. En este último sentido, aunque no necesariamente constituían formas de organización política, existieron experiencias que vincularon las comunas contraculturales con un sentido político por parte de militantes de izquierda. Esa dimensión comunitaria facilitó el surgimiento de comunas ligadas a prácticas espirituales específicas como los *Ashram*, comunas espirituales, orientadas a convivir con la naturaleza, cocinar pan casero, practicar yoga y meditación. Ver Moreno, “Contracultura e izquierda”, 14; “Contracultura e identidades”, 60.

17. Ver Sergio Zermeño, *México: una democracia utópica. El movimiento estudiantil del 68* (Ciudad de México: Siglo XXI, 2010 [1978]), 259-261; René Rivas-Ontiveros, *La izquierda estudiantil en la UNAM. Organizaciones, movilizaciones y liderazgos (1958-1972)* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México - Facultad de Estudios Superiores Aragón - Miguel Ángel Porrúa, 2007), 641.

18. Una reflexión acerca de los dos movimientos contraculturales –la Onda y la Onda Chicana– en Zolov, “Mexico’s Rock”; “La Onda Chicana”; y *Rebeldes con causa*.

19. Moreno, “Contracultura e izquierda”, 15-25.

20. Moreno, “Festivales musicales”, 10-12.

La presión política del Estado constriñó las posibilidades de explotación comercial del rock contracultural, aunado a la censura y autocensura de los medios de información que permitían crear mercado. A principios de la década de los setenta se asentaban en México las transnacionales *Radio Corporation of America* (RCA), *CBS Broadcasting Inc.*, *Capitol-EMI* y *Polydor*, algunas de las cuales convirtieron en filiales a empresas locales como *Discos Universal*, y competían con otras que mantuvieron su independencia en la producción y distribución como *Peerles*, *Musart*, *Gamma* y *Cisne* —luego fusionada con *Raff*—. Esa industria nucleada en la capital era la condición de posibilidad de giras nacionales y la aspiración de internacionalización de los conjuntos locales, para lo cual dependían de la radio y la televisión con el fin de producir la demanda<sup>21</sup>. Pese a las críticas y autocensuras moralistas en radio, televisión y portadas de discos<sup>22</sup>, tras *Avándaro* la industria prefiguró un promisorio incremento de ventas. Circularon versiones de estudio del evento —*Vibraciones del 11 de septiembre* (*Polydor*) y *Rock en Avándaro* (*Orfeón*)— y revistas como *Piedra Rodante*, *Ídolos del rock*, *Pop*, *México Canta* y *Dimensión* promovieron ampliamente la contracultura y la Onda Chicana con visos de vitalidad comercial e internacionalización hacia principios de 1972<sup>23</sup>.

Las posibilidades de cuestionamiento en los festivales masivos, así como la reproducción del antiautoritarismo por medio de la música incrementaron las presiones y durante la primera mitad de 1972 se imposibilitó la creación de mercado y de consumo al suprimir la proyección de música en radio y televisión. Renunciaron los principales promotores del rock contracultural argumentando la falta de lugares de trabajo. Ello incidió en presiones de la industria sobre la autonomía creativa y crítica de los músicos para componer música que no fuese contracultural, lo que acentuó la descomposición de las prácticas culturales alternativas, por lo que debían ceder o simplemente no grabar<sup>24</sup>. Con la vigilancia de la Dirección Federal de Seguridad (DFS), las presiones de la Comisión Calificadora de Revistas e incluso amenazas de violencia física desapareció *Piedra Rodante*<sup>25</sup>, y sin el empuje de la industrias lo hicieron *Ídolos del rock*, *Pop*, *México Canta*, *Dimensión*.

.....  
21. Zolov, *Rebeldes con causa*, 230-233.

22. Eric Zolov, José Luis Paredes y Enrique Blanc han considerado la suspensión de la transmisión de Radio Juventud como un acto autoritario frente al lenguaje de los músicos. Lo cierto es que los locutores afirmaron haberlo hecho por haber transcurrido un periodo muy prolongado en transmisión. Unas semanas después sí se censuraron las transmisiones de la emisora y fue multada. Los locutores fueron cesados bajo el argumento de reajuste de personal del Grupo Oro al que pertenecía la estación radial, además de controlarse los centros y portadas de acetatos para evitar ofensas a la moral y buenas costumbres. Zolov, *Rebeldes con causa*, 281-282, 302-302; José-Luis Paredes y Enrique Blanc, "Rock mexicano, breve recuento del siglo XX", en *La música en México. Panorama del siglo XX*, coord. Aurelio Tello (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010), 410; Hugo Galván, *Rock Impop. El rock mexicano en la radio top 40* (Ciudad de México: El autor, 2013), 57-59.

23. Enrique Ortiz, "Monitoreando", *Ídolos del Rock*, no. 81 (1972): 48.

24. Armando Miranda-Molina, "Rafael González. El propulsor de la Onda Chicana se retira", *Ídolos del Rock*, no. 85 (1972): 40-43.

25. Archivo General de la Nación (AGN), Ciudad de México-México, Sección: Dirección Federal de Seguridad (DFS), Fondo: Periódico "Piedra Rodante", e. 65-206-72, leg. 1, ff. 1-3, 6 y 27.



Los músicos protestaron con la emisión de un manifiesto público. Exhortaron al Sindicato Único de Trabajadores de la Música (SUTM) —al que estaban afiliados— y a su dirigente Venustiano Reyes a defenderlos ante las autoridades en aras de obtener empleo. Los productores del documento rechazaron la represión cultural, demandaron la atención de los medios masivos, al tiempo que condenaron a las compañías discográficas por su desinterés en el rock local y su orientación al internacional<sup>26</sup>. Desde fines 1972, ya sin el impulso de la industria musical y sin el cultivo político desde la izquierda, los músicos de la Onda Chicana defendieron los espacios abiertos reconociendo la correlación de fuerzas desfavorable, con una limitada capacidad de organización, por lo que no pudieron revertir el control y la prohibición hasta 1976<sup>27</sup>.

El manifiesto mostraba que las relaciones de producción industrial se reorientaban a la esfera internacional, considerado inocuo como aliciente del antiautoritarismo juvenil o fuente de peligro para el Estado. Esta música se transmitía en el programa “Avanzada 590” en la Pantera 590, “Música Nueva, Onda Joven”, en AM 730, “La Onda” en Radio Éxitos, “Club Juvenil” de Radio Capital, XFM y Radio Hits<sup>28</sup>. Se construyó una agenda radial mediante la preselección de un número de temas por promotores de las compañías y negociada con los programadores, traducida en listas de popularidad para garantizar ventas amplias y veloces. En 1976 la radio del Distrito Federal (D. F.) programaba un 46 % de música extranjera y un 53 % de música nacional. Entonces dicha tecnología construyó un discurso sonoro dominante, una agenda radial dominante respecto de la música internacional y nacional a las que se sumaron la música disco y las baladas románticas<sup>29</sup>. Pero esto entró en tensión con la pérdida de capacidad adquisitiva de la población en general y de la juventud en particular a partir de la crisis de 1976, por lo que se limitó la fuerza para reproducir el consumo, siendo sólo posible mantener estilos dominantes internacionales y locales en el espacio sonoro radial.

La televisión pública y comercial también reorientó su agenda musical. Los programas comerciales como “Alta Tensión” fueron suprimidos después de Avándaro, tornándose predominante el rock internacional, videograbaciones de festivales, así como material proporcionado por las disqueras y las tiendas distribuidoras. En los medios públicos a principios de 1974 comenzó a transmitirse por canal 13 el programa “Especialísimo” con éxitos estadounidenses e italianos y evolucionó a uno con material proporcionado por las disqueras denominado “Opus ‘75”, producido Juan M. Sánchez “Rigo” y Roberto Naranjo “Bol Orange”. El primero participó en programas de rock como “Hits, Hits, Hits” y “Alta Tensión” de canal 8, La “Onda de Woodstock” con Luis de Llano Macedo en el canal 2, mientras el segundo se involucró en

26. “Manifiesto de los Músicos”, 18 de agosto de 1972”, en *Ahí la llevamos cantinfleando... Rock mexicano*, Merced Valdés-Cruz (Ciudad de México: El autor, 2002), 34-35.

27. Moreno, “Festivales musicales”.

28. “Conectando”, *Conecte*, no. 4 (1975): 5; “Radio”, *Conecte*, no. 5 (1975): 15; Víctor Manuel Alatorre, “Conectado”, *Conecte*, no. 16 (1976): 6-7.

29. Galván, *Rock Impop*, 9-13, 127-128 y 133; Jorge Álvarez, “Disc-o-Tip”, *Conecte*, no. 11 (1975): 17.

la organización de Avándaro<sup>30</sup>. Al dominar la escena internacional en los medios masivos se constriñó la exposición en publicaciones periódicas pues sólo *Rock Poster*, surgida entre 1972 y 1973<sup>31</sup>, informó esporádicamente de la escena internacional, de la que también darían cuenta *Conecte* desde 1974 y *Sonido*, esta con mayor apoyo comercial a partir de 1976.

Pese a esas estructuras dominantes, la industria continuó grabando a algunos conjuntos locales bajo la expectativa de una reanimación del mercado, pero con constreñimientos creativos para garantizar su viabilidad comercial y con una exigua exposición en medios. Entre 1972 y 1977 se produjeron en la capital poco más de quince fonogramas de músicos que mantuvieron una relación con las compañías Polydor y RCA-Víctor así como Orfeón y Cisne-Raff (tabla 1). Con la primera continuó grabando la Revolución de Emiliano Zapata hasta que cambió a baladas bajo una nueva compañía —Dimeca—, mientras que los Dug Dug's mantuvieron contrato con RCA hasta 1978. La nacional Orfeón grabó a Mr. Loco —otro Los Locos—, Zig Zag, Nuevo México y Al Universo, mientras que Cisne-Raff hizo lo propio con Zig Zag, Náhuatl y Three Souls in my Mind. Las nuevas relaciones implicaron un minúsculo apoyo, la negociación de la autonomía estética en diversos grados, la paulatina disolución del contenido contracultural y la despolitización del rock, con la gran excepción de Three Souls por el fuerte arraigo que desarrolló en la comunidad musical de las audiciones subterráneas. Ante las limitaciones de grabar en el circuito industrial y sus implicaciones para la autonomía estética, hubo algunas producciones propias por parte de Raúl Hitler, Carlos Robledo y Walter Schmidt, estos dos bajo el sello Última Futura Automaton (UFA)<sup>32</sup>. Sin embargo, predominó la falta de capital, medios de producción y difusión, así como de capacidad orgánica para producir una esfera autónoma.

Estos grupos tuvieron además una exposición restringida en la radio. El único intento que hubo de emitir rock local en la radio comercial capitalina se dio en 1977 en Canal 710 dentro de un primer esfuerzo de reinserción en la industria musical. No obstante, rápidamente dejó de proyectarse por las presiones políticas, de la radiodifusora y por la reducida producción de grabaciones de los músicos locales que pudiera ser transmitida. Existía una contradicción que no permitía proyectarlo como negocio pues primero era necesario crear un repertorio sólido para penetrar en la radio. Sólo los músicos que cedieron autonomía estética y renunciaron a la contracultura como Dug Dug's, Mr. Loco y Zig Zag lograron una presencia mínima. Fue en la radio pública como el programa de Óscar Sarquiz en Radio Educación en 1975 o el realizado por Walter Schmidt en Radio Universidad, donde se abrió un pequeño espacio de proyección.

30. José Luis Pluma, "Entrevista con un productor de televisión", *Conecte*, no. 12 (1975): 7.

31. Se ha realizado una intensa búsqueda en la Hemeroteca Nacional de México, la Hemeroteca del Archivo General de la Nación, la Hemeroteca de la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada y la Hemeroteca de la Biblioteca Ernesto de la Torre Villar. Sin embargo, no quedan ejemplares en existencia bajo resguardo institucional.

32. El análisis detallado supera las intenciones de este artículo por cuestiones de espacio, pero se han desarrollado algunos ejemplos en Moreno, "Contracultura e identidades", 124-139 y 180-208.

**Tabla 1.** Fonogramas de rock de larga duración de producción industrial. Ciudad de México, 1972-1977

Conjunto/músico	Título	Formato	Año	Compañía
La Revolución de Emiliano Zapata	<i>La verdadera vocación de Magdalena</i>	LP	1972	Polydor
Los Dug Dug's	<i>Smog</i>	LP	1972	RCA-Víctor
Los Dug Dug's	<i>Cambia, Cambia</i>	LP	1975	RCA-Víctor
Julissa y Benny (con Zig Zag)	<i>Vaselina</i>	LP	1973	Orfeón
Zig Zag	<i>Jesucristo Superestrella</i>	LP	1975	Orfeón
Zig Zag	<i>El Show de Rocky</i>	LP	1976	Orfeón
Mr. Loco	<i>Lucky Man</i>	LP	1976	Orfeón
Nuevo México	<i>Hecho en casa</i>	LP	1975	Orfeón
Al Universo	<i>Al Universo</i>	LP	1976	Orfeón
Enrique Guzmán y Náhuatl	<i>Los grandes años del rock n' roll. Vol. I</i>	LP	1974	Cisne-Raff
Enrique Guzmán y Náhuatl	<i>Los grandes años del rock n' roll. Vol. II</i>	LP	1974	Cisne-Raff
Manolo Fábregas (con Náhuatl)	<i>Platicando con mis hijos</i>	LP	1975	Cisne-Raff
Náhuatl	<i>Náhuatl</i>	LP	1974	Cisne-Raff
Náhuatl	<i>Náhuatl</i>	LP	1977	Cisne-Raff
Three Souls in my Mind	<i>Qué viva el rock and roll</i>	LP	1975	Cisne-Raff
Three Souls in my Mind	<i>Chavo de onda</i>	LP	1976	Cisne-Raff
Three Souls in my Mind	<i>Es lo mejor</i>	LP	1977	Cisne-Raff

Fuente: elaboración propia con base en la información vertida en *Conecte* de 1975 a 1977.

En televisión existió una proyección limitada. En los medios privados había veto, salvo la participación los Dug Dug's en el Festival OTI (Organización Televisiva Iberoamericana) de la Canción en 1974. Así, la televisión pública fue el medio de exposición: en canal 11 en marzo de 1973 comenzó a transmitirse "El Folk en la Cultura", el cual rápidamente se renombró "El Rock en la Cultura" producido por Ulises Martínez y César Pérez Soto. Además de proyectar biografías de músicos extranjeros creó un espacio para grupos locales de jazz y rock. Ahí se presentaron, entre otros, Javier Bátiz, Tequila, Peace and Love, Nuevo México, Náhuatl, Toncho Pilatos, Jorge Reyes, Decibel y Como México no hay dos<sup>33</sup>. A final año se realizaba una sesión espontánea llamada "Rock improvisación" con músicos seleccionados de los diversos

.....  
33. "En Canal Once 'Rock en la Cultura' sigue con la conexión", *Conecte*, no. 2 (1975): 18; "Televisión", *Conecte*, no. 3 (1975): 15.

conjuntos<sup>34</sup>. Víctor Roura cuestionaba si tal espacio institucional representaba una concesión ante la represión sistemática, pero también aplaudía la preocupación mostrada por los intereses de la juventud<sup>35</sup>. A lo largo de 1974 en canal 13 se promovió el rocanrol domesticado de los sesenta través de “Los años grandes del rock”. Luis de Llano Macedo lideró en dicho canal “Alta Tensión”, que cambió el nombre a “Hora Cero”, y cuando en 1976 regresó a su nombre original moderó su contenido e introdujo secciones deportivas y de magia<sup>36</sup>. A mediados de 1977 De Llano y Enrique Strauss impulsaron el programa “Musicalísimo” conducido por Guillermo Briseño, recién llegado de buscar oportunidades en Estados Unidos con el grupo Cosa Nostra. El programa duró poco por lo cual Briseño se dedicó a realizar conciertos en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)<sup>37</sup>.

Tampoco desaparecieron de la escena nacional, aunque fueron relativamente poco expuestos. La provincia se convirtió en el lugar de proyección para los músicos capitalinos que lograron salir apoyados por las compañías disqueras como los Dug Dug’s —quienes para entrar en la radio y el mercado llegaron incluir baladas entre sus composiciones— y Three Souls in my Mind —aunque este mucho más limitado por el contenido lírico de sus composiciones no tolerado por la *Ley Federal de Radio y Televisión* dada su crudeza y la denuncia social—. El primero recibió un apoyo más decidido de RCA-Víctor con el relativo sacrificio de la autonomía estética. Hay que señalar que Three Souls construyó reconocimiento a través de sus presentaciones, lo que les permitió proyectarse mediáticamente. Actuaron en la versión renovada del programa Alta Tensión, en la Hora Cero, en el Rock en la Cultura, en Aplauso e incluso en la radio XEQ. En México viajaron a Torreón, Laredo, Oaxaca, Veracruz, San Miguel de Allende, Tuxtla Gutiérrez, Tampico y Acapulco. Así, Three Souls viajó a lo largo de la república y el extranjero —Centroamérica— sin sacrificar su autonomía<sup>38</sup>.

## La reproducción viva: entre la regresión salvadora y la superación estética

De modo paralelo al control y represión de los festivales masivos, la disolución de la contracultura y la reorientación de la industria, las audiciones locales fueron el principal espacio de la actividad musical capitalina. Los músicos se refugiaron en los espacios sonoros existentes en la capital, con lo cual asumieron las consecuencias de insertarse en ellos en términos

34. Por ejemplo, a finales de 1975 se integraron tres grupos con treinta ejecutantes: uno de música prehispánica, uno de jazz y uno de rock progresivo que ensayaron en el teatro El Galeón. Arturo Castelazo, “Ahí se va”, *Conecte*, no. 15 (1976): 10.

35. Víctor Roura, “Nuestra T. V. en el rock”, *Conecte*, no. 17 (1976): 15.

36. “Alta Tensión sólo regular”, *Conecte*, no. 29 (1976): 33.

37. “Guillermo Briseño y Musicalísimo”, *Conecte*, no. 41 (1977): 16-17; Antonio Malacara-Palacios, “Rock n’ México”, *Conecte*, no. 52 (1977): 12-13.

38. Párrafo elaborado a partir de la información dispersa en múltiples artículos de *Conecte*.

del tipo de música dominante y de la audiencia. Bajo la tendencia de superación estética algunos conjuntos fueron subsumidos como musicalizadores de óperas rock y obras de teatro o bien mantenía una autonomía radical en espacios independientes y foros culturales. Por otra parte, en un esfuerzo de sobrevivencia, los músicos se adaptaron a las condiciones existentes en bares nocturnos, fiestas y discotecas, a la vez que dieron vida a espacios improvisados en bodegones –los llamados hoyos *funki*–, los que garantizaban mayor independencia respecto de la industria, pero los sometían a la presión de los escuchas.

En el marco de la crisis de la contracultura, los espacios culturales brindaron un espacio de reproducción a los músicos que buscaban identificarse como arte bajo la perspectiva de superación estética, desde el teatro comercial hasta los espacios universitarios y teatro independiente, lo que tuvo distintas implicaciones en la producción y en el mercado. Uno de los casos más claros del influjo del teatro comercial lo constituyó el grupo Zig Zag, el cual desde 1973 musicalizó los proyectos de Julissa de Llano y Marco Lizama en “Vaselina”, “Jesucristo Superestrella” y “Rocky Horror Show”. Lizama, como responsable de la musicalización, había participado en grupos de rocanrol unos años atrás y por medio del Sindicato Único de Trabajadores de la Música (SUTM) contrató al conjunto, de donde se produjeron acetatos editados por Orfeón: *Vaselina* (1973), *Jesucristo Superestrella* (1975) y *Rocky Horror Show* (1976)<sup>39</sup>.

No sucedió así con los conjuntos vinculados con el teatro experimental. Los espacios contraculturales como las comunas vincularon a algunos de los músicos del Al Universo con José Roberto Gil y Margarita Bauche<sup>40</sup>, por lo cual se incorporaron al montaje de la obra “Adán y Eva” en 1975, obra que representaba la relación del hombre y la mujer a través de la historia, el fascismo, el machismo, la Guerra Fría y la farsa presidencial. Ello permitió a los músicos presentarse en el teatro el Galeón, en Universidad Artística y Cultural del Bosque, la Casa del Lago y en otros sitios del país<sup>41</sup>. A raíz de un galardón obtenido por la puesta en escena, Orfeón ofreció a los músicos grabar un álbum en el que solicitaba se incluyera la introducción de la obra. Si bien se publicó como *Viajero del Espacio* (1976) y en él se señalaba la descomposición de los valores contraculturales, careció de apoyo para su distribución<sup>42</sup>. Luego de ello Al Universo comenzó a trabajar en el teatro El Galeón musicalizando obras de Abraham Oceransky como *Simio*, *Deux Ex Machine*, *Una Dama sin Camelia*, *La Insignia*, *Capercucita en la Era de Acuario* y *El Rey Salomón*<sup>43</sup>, hasta abandonar el teatro y ser sustituido por *El Queso Sagrado*<sup>44</sup>. De modo paralelo, el grupo comenzó a presentarse

39. César Pérez Soto, “Jesucristo Superestrella o el teatro como superestrella de las artes colectivas”, *Conecte*, no. 12 (1975): 17.

40. Armando Suárez (Músico de Al Universo), entrevistado por Rodrigo Moreno, 8, 15, 17 y 25 de febrero de 2014.

41. “México en concierto” y “Teatro ‘Adán y Eva’”, *Conecte*, no. 4 (1975): 15 y 21.

42. Suárez, entrevista; Carlos Alvarado Perea (Músico de Al Universo), entrevistado por Rodrigo Moreno, 11 y 17 de noviembre de 2013; José Luis Pluma, “Me voy a Europa porque aquí no se ve futuro: Jorge Reyes, flautista de Al Universo”, *Conecte*, no. 17 (1976): 6; Al Universo, *Viajero del espacio*, disco de larga duración, Orfeón, 1976.

43. José Luis Pluma, “Me voy a Europa porque aquí no se ve futuro: Jorge Reyes flautista de Al Universo”, *Conecte*, no. 17 (1976): 6.

44. “El Queso Sagrado”, *Conecte*, no. 50 (1977): 31.

en las tocadás dominicales de los hoyos *funkies* capitalinos hasta su desaparición en septiembre de 1977, argumentando la incompreensión de su música por parte de los escuchas<sup>45</sup>.

Una mayor libertad creativa la tuvieron aquellos alejados abiertamente de la industria discográfica nacional y transnacional, realizando música en los márgenes. Tal fue el caso de los conjuntos de música experimental surgidos en el periodo como Combom, Decibel, Como México No Hay Dos, El Queso Sagrado, Ingreso Libero y Krol Voldarepet Knackt Didáctico, algunos de los cuales realizaban presentaciones performativas, interpelando a la audiencia y sacudiendo su conciencia<sup>46</sup>. Al estar alejados de la industria discográfica conquistaron espacios universitarios en la UNAM, la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), el Instituto Politécnico Nacional (IPN), la Universidad de Chapingo del Estado de México, la Universidad Iberoamericana, el auditorio El Ágora, la Sala Chopin, el Centro Universitario Cultural en Copilco, el Museo Universitario de Ciencias y Artes y el Museo de Arte Moderno. De esos espacios surgieron incipientes producciones con mayor grado de autonomía estética. A finales de 1977 la marca Última Futura Automatón (UFA) produjo los dos primeros lanzamientos de la firma: en el primero Carlos Robledo con *Bar Tentacular* de un lado y Walter Schmidt *Nadir vs. Los monstruos japoneses* en el otro; en el segundo, Como México no hay dos y Walter Schmidt con *The Wooden Soldier and the China Doll*. Ambas grabaciones se plantearon como el comienzo de un catálogo que incluiría los proyectos Metrópolis, Decibel, Como México No Hay Dos y Krol Voldarepet Knackt Didáctico<sup>47</sup>. Estaban destinados a un consumo restringido al carecer de presencia en medios de información y sin la capacidad orgánica del capital industrial. Así, algunos de ellos también incursionaron en los hoyos por la centralidad que tenían en la vida musical.

Para la mayoría de los músicos carentes de apoyo de la industria e incluso aquellos que mantenían una débil relación, los centros nocturnos constituyeron una fuente de recursos. Los principales bares se localizaban en la Zona Rosa, en avenida Insurgentes o en ciudad Satélite, con un público compuesto de ingresos medios. Entre esos bares entre los cuales los más conocidos eran el Raffles, Champaña a Go Go, El Quid, el 747 —otrora 2 + 2— y la Araña de Oro. El éxito de dichos espacios llevó a la apertura de otros como el Submarino Amarillo al sur de la ciudad, al que asistían jóvenes adinerados<sup>48</sup>. Ello los convirtió en lugares de socialización de músicos, medios de comunicación escrita y representantes de las compañías discográficas. Así, por ejemplo, a fines de 1974 en el festejo del cierre de año se realizó un concierto en la Araña de Oro, en Insurgentes. El conjunto Árbol se presentó para celebrar el tercer aniversario de *Rock Poster* y la salida al mercado de *Conecte*. A ella asistieron músicos de los conjuntos Nuevo México, Decibel, Árbol, promotores de las revistas y la jefatura de prensa de la disquera Polydor<sup>49</sup>.

45. Antonio Malacara, "Rock n' México", *Conecte*, no. 53 (1977): 8-9.

46. Walter Schmidt-Rebolledo (Músico de Decibel), entrevistado por Rodrigo Moreno, 11 de febrero de 2014.

47. "Discos UFA. Una nueva perspectiva", *Conecte*, no. 52 (1977): 6.

48. "México en concierto", *Conecte*, no. 3 (1975): 7; "Rock mexicano", *Conecte*, no. 5 (1975): 21; Arturo Castelazo, "Ahí se va...", *Conecte*, no. 11 (1975): 4; Arturo Castelazo, "Ahí se va", *Conecte*, no. 12 (1975): 7.

49. "Celebramos tres acontecimientos", *Conecte*, no. 3 (1975): 5.

Dichos bares condicionaban la práctica musical a la ejecución de copias de los éxitos internacionales y excepcionalmente de música propia. Por ejemplo, Francisco Xavier Rodríguez Martínez —Kiko—, tras probar suerte en Estados Unidos, reintegrarse a Tequila y presentarse en centros nocturnos, sostenía que “este lugar (Raffles) ya tiene su clientela, viene buena gente que te pide rolas, no cualquier cosa. Además, no estamos tocando tan comercial como se piensa. Cambiamos repertorio constantemente y tratamos de tocar siempre lo más nuevo”. Añade que guardaron sus composiciones originales para cuando pudieran grabar<sup>50</sup>. Los músicos de Shirgo Band, conscientes del condicionante de tocar copias cuando se presentaban en el Champagne a Go Go, consideraban que era una etapa de obtención de recursos y adquisición de experiencia para después tener definición musical hasta grabar<sup>51</sup>. Tales espacios garantizaban sobrevida y eran base material en tensión con la autonomía creativa. Ese sometimiento y desvinculación de los músicos con el público dominante restó capacidad para mantener la comunidad contracultural musicalmente imaginada, ahondando las distancias.

No sorprende así que el grueso de la vida musical vinculada con el rock en la década de los setenta se haya desarrollado de manera primordial en salones y bodegas improvisadas, donde diversos conjuntos mantuvieron y fortalecieron sus vínculos con las audiencias excluidas de la época, reproduciendo su identidad, las de los otros y su vida musical. Los hoyos *funkis* se convirtieron en espacios de escucha socializada plural alejados de la repetición del soporte en acetato o la reproducción de éxitos comerciales en bares y centros nocturnos. Los músicos obtuvieron un control mayor sobre su trabajo, pero se sometieron a precariedades como el abuso de empresarios, las malas condiciones y la exigua infraestructura. Para los asistentes el bodegón se convirtió en el espacio de exploración de identidades diversas y discordantes de la generada por la repetición, pues tanto el valor de la música como las identidades fueron construidas en el espacio de interdependencia al calor de la representación.

Con el desvanecimiento de la Onda Chicana a partir de 1972, lo hicieron las presentaciones en universidades, la Pista de Hielo en Insurgentes sur, los frontones, así como en los salones como el Petulias y Oro Negro. Se fortalecieron las tocadas que se realizaban semanalmente en los bodegones de los barrios populares, los cuales habían alimentado el crecimiento de la Onda Chicana antes de su inserción en el mercado amplio<sup>52</sup>. Estos hoyos *funkis* fueron bautizados por el escritor contracultural Parménides García Saldaña, quien los inscribía en la tradición de los salones de danzón de los cincuenta, los tés danzantes y los cafés cantantes<sup>53</sup>. De ellos

50. Arturo Castelazo, “En diálogo con Kiko”, *Conecte*, no. 10 (1975): 10 y 19.

51. “Shirgo”, *Conecte*, no. 12 (agosto, 1975): 10.

52. Paredes y Blanc afirman que se escuchaban grupos de la Onda Chicana como Peace and Love, La Revolución de Emiliano Zapata, Toncho Pilatos, Los Dug Dug’s, La Tinta Blanca, Bandido, La Fresa Ácida, La Tribu, La División del Norte y Love Army. Incluso Eric Zolov, siguiendo a Víctor Roura informó de la presentación de hasta 150 grupos a lo largo de la ciudad. Paredes y Blanc, “Rock mexicano”, 413; Zolov, *Rebeldes con causa*, 308.

53. Parménides García Saldaña, “Los Hoyos Funkis”, *Piedra Rodante*, no. 3 (1971): 11-13. Publicado después en Carlos Chimal, coord., *Crines. Lecturas de rock* (Ciudad de México: Penélope, 1984).

sobrevivió el salón Petulias, administrado por la organización Alabama, pero cambió su nombre en 1973 a Salón Chicago y se convirtió en uno de los hoyos más importantes de la década, aquellos criticados por Monsiváis el mismo año.

En unos cuantos años proliferaron lugares similares para las tocadas domingueras, generando todo un entramado empresarial informal y subterráneo. Surgieron el Bangla Desh —otro Cine Azteca, entre Valle y Cuitláhuac—, Siempre lo Mismo en la Avenida Ocho y el Zeppelin en la colonia Oriental. Aparecieron otros bautizados como salón Emperador Moctezuma en la colonia Nápoles, salón Tolteca en Mixcoac, el Herradero en avenida Zaragoza y el Revolución. Desde principios de 1976 se descentralizaron y expandieron por la periferia, cada vez más al norte y lejos de la Ciudad de México y el Distrito Federal hasta llegar a Texcoco y Tlalnepantla. A principios de 1977 Carlos García, médico legista y coordinador artístico del Partido Revolucionario Institucional (PRI) en la capital, a través la organización Mandril abrió tres salones: 5 de Mayo —nombrado así por su homónimo de 1969, el Club 5 de Mayo— en Tlatelolco, una ubicación clave en el centro de la ciudad, así como para finales el salón Mandril en San Ángel y planeaba abrir más en Aragón y Taxqueña<sup>54</sup>. A ellos se sumaron lugares como el Macumba, el Taurus, los salones Riviera y Maya. Se puede asegurar que a finales de 1977 los hoyos se convirtieron en la alternativa más importante para los músicos.

Tal como los cafés-concierto europeos durante el siglo XIX<sup>55</sup>, un siglo más tarde el hoyo posibilitaba la afirmación profunda de los derechos del músico sobre su obra. Las presentaciones se convirtieron en la fuente de ingresos de los ejecutantes. Desde luego, quienes se beneficiaron de manera considerable fueron los conjuntos más conocidos como los Dug Dug's, Náhuatl, Nuevo México, Al Universo y Three Souls in my Mind. Este obtuvo reconocimiento desde finales de 1975, cuando proliferaron los espacios, por lo cual llegaba a presentarse hasta entre tres y cuatro bodegones diferentes obteniendo altos ingresos, los que eran una excepción en esa escena musical<sup>56</sup>.

Al constituir espacios informales no existía relación con el SUTM como intermediario para las condiciones laborales<sup>57</sup>. Entonces, el arreglo era directo entre músicos y pequeños empresarios que incursionaron en el ámbito. Entre las diversas organizaciones e individuos se han podido identificar las siguientes: la organización Alabama cuyos dueños se apellidaban Álvarez, la organización Mandril, el médico Carlos García y Daniel Toscano —representante del grupo Enigma— y dueño de Show S. A. Además de encargarse de la logística y la seguridad privada, establecían los montos por presentación, lo cual se traducía en pagos minúsculos e incluso en ausencia de pagos. Debido a ello numerosos músicos se

54. Arturo Castelazo, "Ahí se va", *Conecte*, no. 16 (1976): 10; "Rock en Tlatelolco", *Conecte*, no. 31 (1977): 12-13; "Atrás de bambalinas", *Conecte*, no. 72 (1978): 16-17.

55. Attali, *Ruidos*, 114.

56. "Rock n' México", *Conecte*, no. 49 (1977): 16-17.

57. Intentó incidir en la regulación de dichos espacios en los esfuerzos por reinsertar el rock al mercado amplio.



enfrentaban a estafadores que prometían contratarlos ofreciéndoles una cantidad que no correspondía con la entregada al final<sup>58</sup>. Así, aunque los músicos eran dueños de su trabajo y de sus productos, se sometieron a los empresarios. No podemos calcular las ganancias debido a la ausencia de documentos y por constituir una práctica económica informal, pero los hechos muestran que eran un negocio suficientemente rentable pues a pesar de los efectos de la crisis económica incluso se remodelaron y ampliaron. Por ejemplo, el salón Chicago que carecía de condiciones óptimas para presentaciones –columnas de concreto que interferían la visibilidad, poca ventilación y sanitarios precarios– obtuvo ganancias que invirtió a mediados de 1975 para aumentar las entradas. Arturo Castelazo, director de *Conecte*, conocedor de los numerosos mecanismos de los administradores para maximizar las ganancias dudaba de la realidad de las mejoras y consideraba más probable el aumento de los precios con la consecuente disminución del sueldo a los músicos<sup>59</sup>.

A pesar de los contras, en la Ciudad de México los hoyos se convirtieron en las plataformas que todo grupo debía de transitar para darse a conocer y obtener contratos. Eso permitió al conjunto jalisciense Toncho Pilatos, otrora promocionado por la serie Rock Power de Polydor en 1971, ser soporte del conjunto Christie en el Auditorio Nacional en 1973 y tras realizar numerosos toques en el salón Chicago obtener un contrato para algunas presentaciones en uno de los bares como espectáculo nocturno. También sucedía con grupos procedentes de otros estados como La Semilla del Amor –Ciudad Juárez–, Súper Elektra (Mexicali) o el emergente Stray Cat<sup>60</sup>.

Los hoyos establecieron una horizontalidad entre los ejecutantes y los escuchas. Si bien implicaba un grado de proximidad con el músico que permitía hacer más viva la experiencia sonora, la condición de igualdad llevó a conflictos entre músicos y público. Por ejemplo, a mediados de 1976 Javier Bátiz fue presionado para bajar del escenario en una presentación en el Herradero a causa de las declaraciones vertidas unos meses atrás en una mesa de debate sobre el rock en México en un programa televisivo<sup>61</sup>. El hoyo se erigió un espacio de reclamo, posibilitando dirimir los conflictos del escucha con los músicos, quienes fueron blanco de objetos lanzados, robo de instrumentos, golpes e intimidación con la disolución de la imagen del ídolo.

Pese a la tensión, los hoyos posibilitaban la comunicación entre músicos y escuchas. Por ejemplo, el conjunto Enigma –procedente de la Onda Chicana– se dedicó a trabajar en los bodegones con una actitud crítica que, pese a las contrariedades, afirmaba, “sin embargo

58. Ver, por ejemplo, “¡Cuidado con los fraudulentos promotores de rock!”, *Conecte*, no. 3 (1975): 21; “Rock n’ México”, *Conecte*, no. 49 (1977): 16-17.

59. Arturo Castelazo, “Ahí se va...”, *Conecte*, no. 11 (1975): 4.

60. “Toncho Pilatos un súper Show”, *Conecte*, no. 10 (1975): 3; Arturo Castelazo, “Rock nacional. La semilla del amor”, *Conecte*, no. 28 (1976): 16-17; Arturo Castelazo, “Súper Elektra. Ellos son lo nuevo en rock nacional” *Conecte*, no. 40 (1977): 4-7. Arturo Castelazo, “Ahí se va”, *Conecte*, no. 19 (1976): 16; “Conociendo al Stray Cat”, *Conecte*, no. 26 (1976): 19.

61. “Relato de una tarde de Rock and roll”, *Conecte*, no. 21 (1976): 6.

se realiza un tipo de comunicación, una relación con la gente. El músico en el hoyo es un sujeto preponderante porque tiene el control sobre los chavos”. Enigma consideraba que la música se había vuelto secundaria en la medida que los bodegones se convirtieron en medios de desahogo. Proponían como solución la creación de “una música más consciente, que esté conectada directamente con la realidad y sobre todas las cosas, sensibilizar a las gentes”, en la que inscribían a su propia música considerada dotada de sentido crítico<sup>62</sup>.

Tal comunicación al calor y humedad de los hoyos a través de la música fue lograda de manera inigualable por Three Souls in my Mind. Había renunciado al inglés como idioma de composición, presente en sus dos primeros elepés, para profundizar la el vínculo con el público, ya que como sostenían “[...] de lo que se trata es que haya comunicación entre el músico y el espectador”<sup>63</sup>. En ese sentido, muchas de las composiciones que terminaron en sus discos de larga duración habían sido probadas ante el difícil público de los hoyos con una recepción favorable. Una escucha analítica de los fonogramas producidos por el conjunto en el periodo nos permite sostener que en los hoyos su música significó el espacio sonoro en torno las relaciones de género, la exclusión y la política: sus composiciones desde el blues y rocanrol fueron refugio de la juventud, la desobediencia a las figuras de autoridad paterna, la construcción de la mujer como objeto sexual y de deseo, la afirmación de la masculinidad y el machismo, una crítica infrapolítica del poder estatal, el autoritarismo y un rechazo abierto que reflejaba los sentimientos de los sectores depauperados de la capital y sus realidades más inmediatas<sup>64</sup>.

Así, sus composiciones ejecutadas en vivo reafirmaban el carácter de la música como un refugio de la juventud excluida, a la vez que construían la figura femenina como objeto de deseo y al hombre como el centro de la relación. No obstante, también permitieron imaginar un espacio sonoro en la disidencia propia de las reminiscencias de la cultura política antiautoritaria, consciente de su exclusión y situación de clase. Así, construyó su identidad y la de los escuchas en reciprocidad con maneras contradictorias que se tradujo en las prácticas concretas. Es decir, coadyuvaban a acentuar el machismo presente en los hoyos, así como a atizar el fuego del rechazo juvenil al autoritarismo, traducido en muestras públicas de confrontación con la autoridad en las presentaciones de músicos

62. “Enigma. La explosión de Avándaro”, *Conecte*, no. 48 (1977): 7. Las composiciones realizadas por Enigma desde 1972 hasta 1977 no pudieron ser grabadas en su momento pues no existían las condiciones para la producción independiente y los músicos tampoco se lo plantearon. Cuando el movimiento de producción independiente comenzó en la ciudad de México, a partir de 1978, pudieron documentar su trabajo en un elepé homónimo de marca propia con temas que destacaban la energía y acción del rock, el gusto por las mujeres y las vivencias de la juventud de los hoyos, como “Salvación”, que criticaba la situación económica, el uso de las drogas, la desaparición del rock y la inmovilidad de todo el mundo para rescatarlos. Walter Schmidt, “Enigma”, *Rock Marginal*, Ciudad de México, Radio UNAM, no. 39, 12 de febrero de 1982, en Fonoteca Nacional, Ciudad de México-México, Record, FNR00197662.

63. Cecilia G., “Qué onda con Three Souls in my Mind”, *Conecte*, no. 14 (1975): 7.

64. Three Souls in my Mind, *Qué viva el rock and roll*, disco de larga duración, Cisne-Raff, 1975; *Chavo de onda*, disco de larga duración, Cisne-Raff, 1976; y *Es lo mejor*, disco de larga duración, Cisne-Raff, 1977.

internacionales de sectores minoritarios alentados por el consumo de drogas. Dichas actitudes fueron objeto de las críticas y obstáculo para los intereses de explotación comercial del rock en la Ciudad de México<sup>65</sup>.

En ese sentido, de modo análogo a la función que desempeñaron las tabernas en Europa y sus similares desde la época colonial hasta el siglo XIX, como pulquerías y cantinas, los hoyos se convirtieron en el lugar de reuniones poco vigiladas en cuyo interior se produjo un discurso oculto<sup>66</sup>. En una época de autoritarismo y represión como la de los setenta, los hoyos fueron espacios fuera de la vigilancia o control gubernamental donde las regulaciones de la vida cotidiana tendían a desaparecer, redefinirse o negociarse. Incrementaron y se redelinearon las relaciones vinculantes no sólo en la reciprocidad de la reproducción de identidades de músicos, sino también los escuchas de rock, trabajadores, mujeres, disidentes sexuales y consumidores de drogas, todos los cuales compartían la condición de exclusión económica, política y social.

Este sujeto plural estaba compuesto mayoritariamente por los sectores populares de la ciudad que encarnaban el desvanecimiento de la contracultura y sus tensiones. Con la crisis económica que se dibujó en el horizonte entre 1975 y 1976, resentida en los bolsillos, de manera concomitante al agotamiento del modelo de desarrollo estabilizador y la pauperización de diversos sectores, numerosos jóvenes encontraron refugio en los bodegones desplazando a los sectores medios. A propósito de dicha transición Sergio González Rodríguez recordaba en 1984:

En lo personal de las tocadas se reconocían afinidades obvias, acordes con la condición individual de cada quien: sirvientas, prostitutas, empleados, secretarías, obreras, mecánicos, travestis, choferes, desempleados, subempleados, vagos, porros, estudiantes, delincuentes. Lentamente fueron posesionándose de los hoyos, desplazando a las chavas y los batos deseosos de Onda de la Narvarte o de la Roma. Los llenaron de aristas y rugosidades de su vida cotidiana [...]. Como si se reservara para mejores

65. Me refiero fundamentalmente a los acontecimientos que tuvieron lugar en 1975 en los conciertos masivos, particularmente en el de Chicago del 7 al 9 de noviembre, en el que hubo un enfrentamiento entre la policía y la juventud que deseaba ingresar al evento. Sin embargo, su análisis puntual rebasa las intenciones de este artículo. Ver "Caos en el Auditorio por la presentación del grupo Chicago", *El Heraldo de México*, 8 de noviembre de 1975, 1 y 20A; "La droga y el Alcohol fueron motivadores para la destrucción a las puertas del Auditorio: Gutiérrez Santos", *El Heraldo de México*, 9 de noviembre de 1975, 18A; Rafael Cardona y Fernando Meraz, "Pedrea fuera del Auditorio; centenares de jóvenes querían entrar sin boletos a ver a la banda 'Chicago'", *Excélsior*, 8 de noviembre de 1975, 2 y 16A; "Caos por el rock", *La Prensa*, 8 de noviembre de 1975, 1, 23, 26.

66. Se entiende por discurso oculto a la conducta fuera del ámbito y discurso públicos donde se representan las relaciones de poder para aparentar sumisión. El discurso oculto critica el poder a espaldas del dominador y se produce por los grupos subordinados articulándose a través de expresiones lingüísticas, gestuales y prácticas que confirman, contradicen o tergiversan el discurso público. Ese discurso oculto es propio de un espacio social, tiempo y actores determinados, mantenido en secreto en tanto no contradiga el discurso público de la relación de poder. James Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos* (Ciudad de México: Era, 2000), 21-39 y 150-151.

ocasiones, por lo general el personal soportaba fraudes, las humillaciones, las golpizas o los abusos de los organizadores de las tocadas. Las protestas individuales, se acallaban de inmediato por la golpiza de los lumpens o agentes al servicio de la empresa. El rock, el toque o las inhalaciones anulaban lo demás hasta la últimas ganas que arañaban la canción final, clímax deslucido, cerca de las diez de la noche.<sup>67</sup>

Para 1977 ese cambio cualitativo de clases había dado lugar a la configuración un nuevo modo de ser en dichos espacios para diversos sujetos sociales, quienes encontraron una alternativa a la realidad rutinaria en el rock, la vestimenta y el baile en los húmedos y calurosos hoyos<sup>68</sup>. De este modo una editorial de la revista *Conecte* señalaba:

Parece ser que los chavos que asisten a las tocadas están formando una nueva clase social en esta gran capital. Sólo basta darse una vueltecita por el “Revolución” (uno de los hoyos *funkies* más gruesos) para palpar que, desde la forma de vestir, hasta la forma de hablar y de moverse, los chavos que asisten ahí, se desenvuelven en otra dimensión, en otro sueño, en otra fantasía. Parece que esperan los domingos ansiosos para ir al ‘reventón’, inhalar cemento, tomar cerveza, juntarse con los cuates y echar relajo... Lo de menos es la música, eso es sólo el pretexto, lo que importa es ponerse los pantalones de mezclilla entubados (ayer eran acampanados), tenis y playera... La onda es estar ahí sin saber qué hacer... Hay que gritarles de majaderías a los músicos o quizás arrojarles algún objeto...<sup>69</sup>

Finalmente, dichos espacios permitieron renegociar las relaciones de género a partir del cambio en el papel de la mujer. Las mujeres contraculturales habían cuestionado la familia patriarcal, democratizaron la relación entre los sexos, con la liberación sexual, aún dentro de las contradicciones que reconfiguraron el patriarcado y perpetuaron el machismo al subordinarla<sup>70</sup>. Ahora la mujer entraba en escena en un desafío abierto frente al género masculino en el ambiente tenso que se construyó bajo el calor, la humedad y la música en los bodegones<sup>71</sup>.

.....  
67. Sergio González-Rodríguez, “A la sombra de las mayorías licenciosas”, en *Crines. Lecturas de rock*, coord. Carlos Chimal (Ciudad de México: Penélope, 1984), 327.

68. Ese ambiente era vivido por Jorge, un joven habitante de Ecatepec protagonista de un cuento de Juan Villoro titulado “Mil novecientos setenta y cuatro”, cuyos congéneres además de enterarse de la escena rocanrolera capitalina en *Conecte* asistían de manera asidua a los hoyos donde “la actividad más urgente era el sobre calentamiento: la música que agita las moléculas de los cuerpos, el calor por irritación”. Juan Villoro, “Mil novecientos setenta y cuatro”, en *Crines. Lecturas de rock*, coord. Carlos Chimal (Ciudad de México: Penélope, 1984), 180.

69. “Editorial”, *Conecte*, no. 35 (1977): 3.

70. Zolov, *Rebeldes con causa*, 131, 155 y 270-271.

71. “Editorial”, *Conecte*, no. 35 (1977): 3.

## Conclusiones

En el periodo que analiza este artículo se constriñeron las relaciones de producción industrial en torno a los músicos mexicanos ligados a la Onda Chicana, el movimiento contracultural masivo vehiculado por el rock. La represión por parte del Estado autoritario fortalecido, así como la interiorización de la represión exacerbaron las tensiones existentes en la contracultura. La marginación de los medios masivos de comunicación, así como de la industria musical provocó una crisis de la identidad en los conjuntos música contracultural. Los músicos de rock se encontraron ante la paradoja de hacer un arte en ruptura o que fuera el reflejo de la sociedad establecida a la que se habían opuesto, lo que los conduciría a la senda del éxito. Esa disyuntiva, los colocó entre la adaptación y la marginación. Si bien conquistaron espacios menores, lo hicieron en condiciones desfavorables, mantuvieron viva su imagen en la capital y en menor medida en provincia. Eso no fue suficiente para convencer a la industria sobre la rentabilidad económica del género, por lo cual mantuvieron una proyección primordial en los medios de comunicación en la revista *Connecte*, la que se alimentaba fundamentalmente de la vida musical existente en esos espacios de reproducción viva de la música.

Sin capacidad de afirmación autónoma, sin los medios de producción y de información, los músicos otrora contraculturales se ajustaron al espacio sonoro producido y reproducido por la industria vigente, el cual filtrado por los escuchas –interiorizado y contestad– incidió en la ejecución directa. Estas condiciones configuraron las relaciones músicos-escuchas, así como dentro de la audiencia, según el grado de autonomía respecto de las relaciones de producción dominantes. Eran la determinación principal en tanto fundamento de la práctica de los músicos, por lo cual eran irrenunciables a ellos. Entre esos espacios, los hoyos se volvieron centrales por su capacidad de aglutinar a sectores urbanos diversos, generando nuevos fenómenos sociales en la reproducción viva de la música. Las tensiones entre el endurecimiento autoritario y la vida musical subterránea se expresaron en el momento que se intentó reintroducir una dinámica de conciertos masivos en espacios controlados. Ello mostró uno de los retos centrales para quienes aspiraban a reinsertar el rock de nueva cuenta en relaciones de producción industrial: domesticar a la audiencia y sacar la reproducción viva de los hoyos. En ese sentido, la tensa supervivencia de la vida musical en esos espacios podría caracterizarse como una regresión salvadora que precisó de la disminución cualitativa en todo sentido respecto de las aspiraciones generadas durante el auge contracultural.

Si bien hoy día existen condiciones favorables para la producción musical independiente, echar una mirada a un periodo tan complicado para los músicos como el abordado en este artículo, plantea retos de actualidad a superar para los músicos en las esferas locales que aspiran a construir relaciones de producción independientes y remite al fundamento de su práctica: la comunidad musicalmente imaginada. Sirva este artículo de invitación a explorar el proceso histórico en otras escenas locales que se tornarían significativas del país como Guadalajara y Monterrey en aras de construir una historia crítica de la música como proceso social.

## Bibliografía

### Fuentes primarias

#### Archivo

- [1] Archivo General de la Nación (AGN), Ciudad de México-México. Sección: Dirección Federal de Seguridad (DFS). Fondo: Periódico “Piedra Rodante”.

#### Publicaciones periódicas

- [2] *Conecte*, México, 1974-1977.  
[3] *El Heraldo de México*, México, 1975.  
[4] *Excélsior*, México, 1975.  
[5] *Ídolos del Rock*, México, 1972.  
[6] *La Cultura en México*, México, 1973.  
[7] *La Prensa*, México, 1975.  
[8] *Sonido*, México, 1976-1977.

#### Entrevistas y comunicaciones personales

- [9] Alvarado Perea, Carlos. Entrevistado por Rodrigo Moreno, 11 y 17 de noviembre de 2013.  
[10] Schmidt-Rebolledo, Walter. Entrevistado por Rodrigo Moreno. 11 de febrero de 2014.  
[11] Suárez, Armando. Entrevistado por Rodrigo Moreno, 8, 15, 17 y 25 de febrero de 2014.

#### Multimedia y presentaciones

- [12] Al Universo. *Viajero del espacio*. Disco de larga duración. Orfeón. 1976.  
[13] Three Souls in my Mind. *Chavo de onda*. Disco de larga duración. Cisne-Raff. 1976.  
[14] Three Souls in my Mind. *Es lo mejor*. Disco de larga duración. Cisne-Raff. 1977.  
[15] Three Souls in my Mind. *Qué viva el rock and roll*. Disco de larga duración. Cisne-Raff. 1975.  
[16] Walter Schmidt, “Enigma”. *Rock Marginal*. Ciudad de México, Radio UNAM, no. 39, 12 de febrero de 1982. En Fonoteca Nacional, Ciudad de México-México.

### Fuentes secundarias

- [17] Adorno, Theodor. *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Madrid: Akal, 2009.  
[18] Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1993.  
[19] Attali, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2011.

- [20] Campbell-Robinson, Deanna, Marlene Cuthbert y Elisabeth Buck. *Music at the Margins. Popular Music and Global Cultural Diversity*. Thousand Oaks: Sage Publications, 1991.
- [21] Castillo-Berthier, Héctor. "My Generation. Rock and la Banda's Forced Survival Opposite the Mexican State". En *Rockin' Las Americas. The Global Politics of Rock in Latin/o America*, editado por Deborah Pacini-Hernández, Héctor Fernández L'Hoeste y Eric Zolov, 241-260. Pittsburgh: University of Pittsburg Press, 2004.
- [22] Chimal, Carlos, coord. *Crines. Lecturas de rock*. Ciudad de México: Penélope, 1984.
- [23] Echeverría, Bolívar. *Definición de la cultura*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica - Ítaca, 2010.
- [24] Galván, Hugo. *Rock Impop. El rock mexicano en la radio top 40*. Ciudad de México: El autor, 2013.
- [25] Garay, Graciela de, coord. *La historia con micrófono*. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1994.
- [26] González-Rodríguez, Sergio. "A la sombra de las mayorías licenciosas", en *Crines. Lecturas de rock*, coordinado por Carlos Chimal, 317-327. México: Penélope, 1984.
- [27] Macan, Edward. *Rocking the Classics. English Progressive Rock and the Counterculture*. Nueva York: Oxford University Press, 1997.
- [28] Marroquín, Enrique. *La contracultura como protesta. Análisis de un fenómeno juvenil*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz, 1975.
- [29] Moreno, Rodrigo. "Contracultura e identidades iconoclastas en la ciudad de México. De la apropiación del rock progresivo a la descolonización musical, 1971-1985". Tesis de maestría, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2014.
- [30] Moreno, Rodrigo. "Festivales musicales contraculturales y dinámica autoritaria regional en México, 1971-1976". Ponencia presentada en el III Coloquio "La investigación musical en las regiones de México", Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas, 4 y 5 de mayo de 2018. En proceso de publicación.
- [31] Moreno, Rodrigo. "Contracultura e izquierda estudiantil. Festivales musicales y protesta encubierta en México: Avándaro y Monterrey, 1971". *Secuencia*, no. 105 (2019): 1-31. <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i105.1594>
- [32] Paredes, José-Luis y Enrique Blanc. "Rock mexicano, breve recuento del siglo XX". En *La música en México. Panorama del siglo XX*, coordinado por Aurelio Tello, 395-485. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010.
- [33] Rivas-Ontiveros, René. *La izquierda estudiantil en la UNAM. Organizaciones, movilizaciones y liderazgos (1958-1972)*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México - Facultad de Estudios Superiores Aragón - Miguel Ángel Porrúa, 2007.
- [34] Rublí Kaisser, Federico. *Estremécete y rueda. Loco por el rock & roll. Un relato acerca de la historia del rock en México correspondiente al periodo 1956-1976, a partir de vivencias personales*. Ciudad de México: Arturo Chapa, 2007.